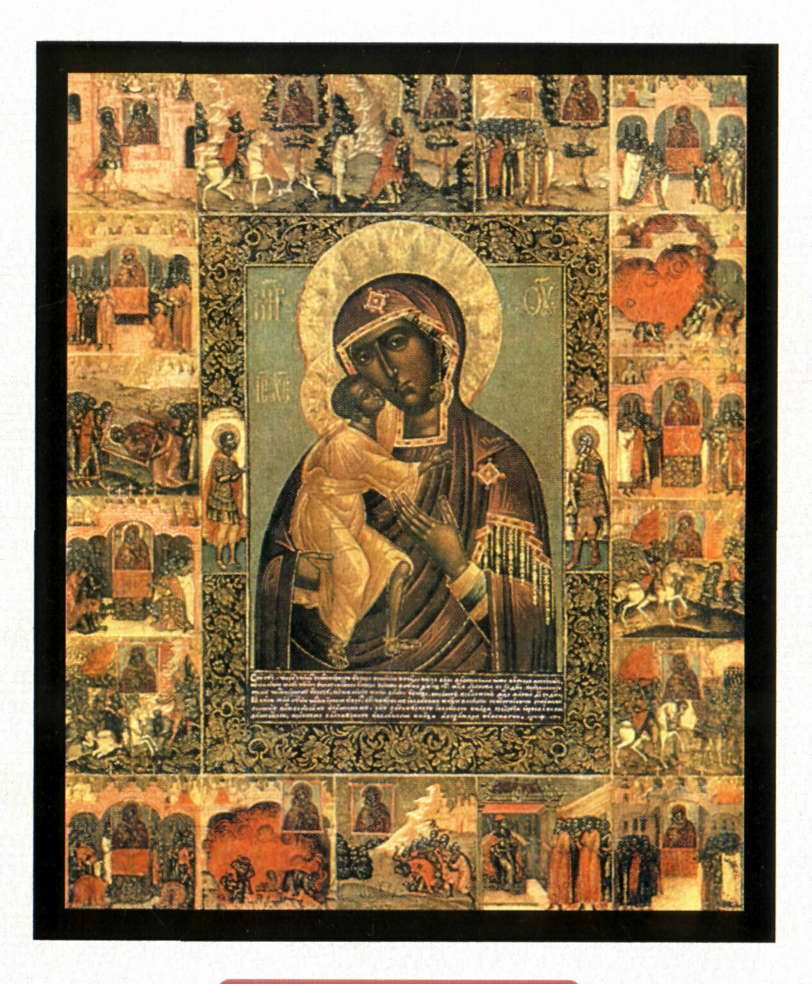
СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ

# СЕКРЕТЫ
## иконописного мастерства



БИБЛИОТЕЧКА
"ЮНОГО ХУДОЖНИКА"

Ю. П. СЕРГЕЕВ

# СЕКРЕТЫ

# ИКОНОПИСНОГО

# МАСТЕРСТВА



Москва
"Юный художник", 2000 год

## ВВЕДЕНИЕ

Русская икона постоянно привлекала и привлекает до сих пор самое пристальное внимание искусствоведов, художников и просто любителей живописи своей необычностью и загадочностью. Это связано с тем, что древнерусская иконопись своеобразное, неповторимое явление. Она обладает большой эстетической и духовной ценностью. И, хотя в настоящее время издается масса специальной литературы, неподготовленному зрителю расшифровать закодированный смысл иконы весьма затруднительно. Чтобы это сделать, необходима определенная подготовка.

К сожалению, даже профессиональные художники не всегда понимают красоту и своеобразие древней иконы. Задачей данной работы является знакомство с основами техники исполнения иконописи.

Конечно, грамотно выполнить иконную живопись может лишь профессиональный художник, знающий в совершенстве все секреты иконописного ремесла и следующий канонам Жития святых, что характерно для старых мастеров. Они очень остро чувствовали гармонию и красоту иконы. При тщательном изучении можно обнаружить их попытку осмыслить икону в математическом отношении. Например, они брали размер ширины иконы и откладывали ее на вертикаль бокового поля, определяя тем самым высоту средника (центральное изображение иконы), а треть ширины иконы составляла высоту верхнего ряда клейм. Соотношение высоты и ширины иконы чаще всего в пропорциях составляло как 4: 3. Ширина средника составляла размер в две диагонали боковых клейм. Фигура средника равнялась 2, 5 диагонали клейм. Высота фигуры вместе с нимбом в среднике равнялась 9 радиусам нимба и т. д. Эти математически выверенные выкладки придавали геометрическую четкость композиции, позволяли мастеру строить ритмический ряд и акцентировать взгляд зрителя на главных образах иконы.

В ряду религиозной литературы особняком стоят "мастеровики", то есть собрания рецептов, в которых указывалось, как составлять и наносить левкас (грунт), растирать и смешивать пигменты со связующим веществом, изготавливать связующее, варить олифу и многое другое.

В старые времена ремеслу учили методом "подсадничества", когда к старому, опытному иконописцу подсаживали юношу для перенимания опыта.

Выработанные с годами традиции и секреты передавались из рода в род, из поколения в поколение, и так вплоть до наших дней. Без этих знаний и без соответствующих ремесленных навыков трудно рассчитывать на успех. Изучение канонов Жития святых, их священных облачений, церковных текстов и подлинников иконописи византийской и русской церкви -обширная тема. Поэтому для прояснения этих вопросов мы вправе отослать нашего уважаемого читателя к более фундаментальным трудам и источникам.

Наша задача гораздо скромнее - дать читателю общие понятия о технической, ремесленной стороне выполнения иконописных работ. Мы расскажем об устройстве иконы, материалах, применяемых в иконописи, также о приемах нанесения красочного слоя на деревянную основу.

## ИКОНОГРАФИЯ И КАНОН

Каждый, кто начинает рассматривать иконы, поневоле задается вопросом о содержании древних изображений, о том, почему на протяжении нескольких веков один и тот же сюжет остается почти неизменным и легко узнаваемым. Ответ на эти вопросы поможет найти нам иконография, строго установленная система изображения каких-либо персонажей и религиозных сюжетов. Как говорят служители церкви, иконография - это "азбука церковного искусства".

Иконография включает большой ряд сюжетов, взятых из Ветхого и Нового Заветов Библии, богословских сочинений, житийной литературы, религиозной поэзии на темы основных христианских догматов, то есть канонов.

Иконографический канон - это критерий истинности изображения, соответствия его тексту и смыслу "Священного Писания".

К выработке таких устойчивых схем привели многовековые традиции, повторяемость композиций религиозных сюжетов. Иконографические каноны, как их называли в России - "изводы", отражали не только общехристианские традиции, но и местные особенности, присущие тем или иным художественным школам.

Постоянство в изображении религиозных сюжетов, в неизменности идей, которые могут быть выражены только в соответствующей форме, - в этом кроется секрет канона. С помощью его закреплялась символика иконы, что в свою очередь облегчало работу над ее изобразительной и содержательной стороной.

Канонические устои охватывали все выразительные средства иконы. В композиционной схеме были зафиксированы признаки и атрибуты, присущие иконе того или иного вида. Так, золото и белый цвет символизировали божественный, небесный свет. Обычно им отмечались Христос, силы небесные, а иногда и Богоматерь. Зеленый цвет обозначал земное цветение, синий - небесную сферу, пурпур употреблялся для изображения одежд Богоматери, а красный цвет одежды Христа обозначал его победу над смертью.

Основные персонажи религиозной живописи - это Богоматерь, Христос, Предтеча, апостолы, пророки, праотцы и другие. Изображения бывают оглавными, оплечными, поясными и в полный рост.

Особой любовью иконописцев пользовался образ Богоматери. Существует более двухсот типов иконографических изображений Богоматери, так называемых "изводов". Они имеют названия: Одигитрия, Елеуса, Оранта, Знамение и другие. Самым распространенным типом изображения является Одигитрия (Путеводительница), (рис. 1). Это поясное изображение Богоматери с Христом на руках. Они изображаются во фронтальном развороте, пристально глядящими на молящегося. Христос покоится на левой руке Марии, правую руку она держит перед грудью, как бы указывая ею на своего сына. В свою очередь, Христос правой рукой благословляет молящегося, а в левой руке он держит бумажный свиток. Иконы с изображением Богоматери принято называть по месту, где они впервые появились или где они особо были почитаемы. Например, широко известны иконы Владимирская, Смоленская, Иверская, Казанская, Грузинская и так далее.

Другим, не менее известным, видом является изображение Богоматери под названием Елеуса (Умиление). Характерным примером иконы типа Елеуса является широко известная и любимая всеми верующими Владимирская Богоматерь. Икона представляет собой изображение Марии с младенцем на руках. Во всем облике Богоматери чувствуется материнская любовь и полное духовное единение с Иисусом. Это выражается в наклоне головы Марии и в нежном прикосновении Иисуса к щеке матери (рис. 2).

Впечатляющ образ Богоматери, известный под названием Оранта (Молительница). В этом случае она изображается без Иисуса, с воздетыми вверх руками, что означает "предстояние Богу", (рис. 3). Иногда на груди Оранты помещают "круг Славы", в котором изображают Христа в младенческом возрасте. В этом случае икону называют "Великая Панагия" (Всесвятая). Подобную икону, но в поясном изображении принято называть Богоматерь-Знамение (Воплощение). Здесь диск с образом Христа обозначает земное существо богочеловека (рис. 4).




Рис. 1 - 4 - типы иконографических изображений Богоматери.

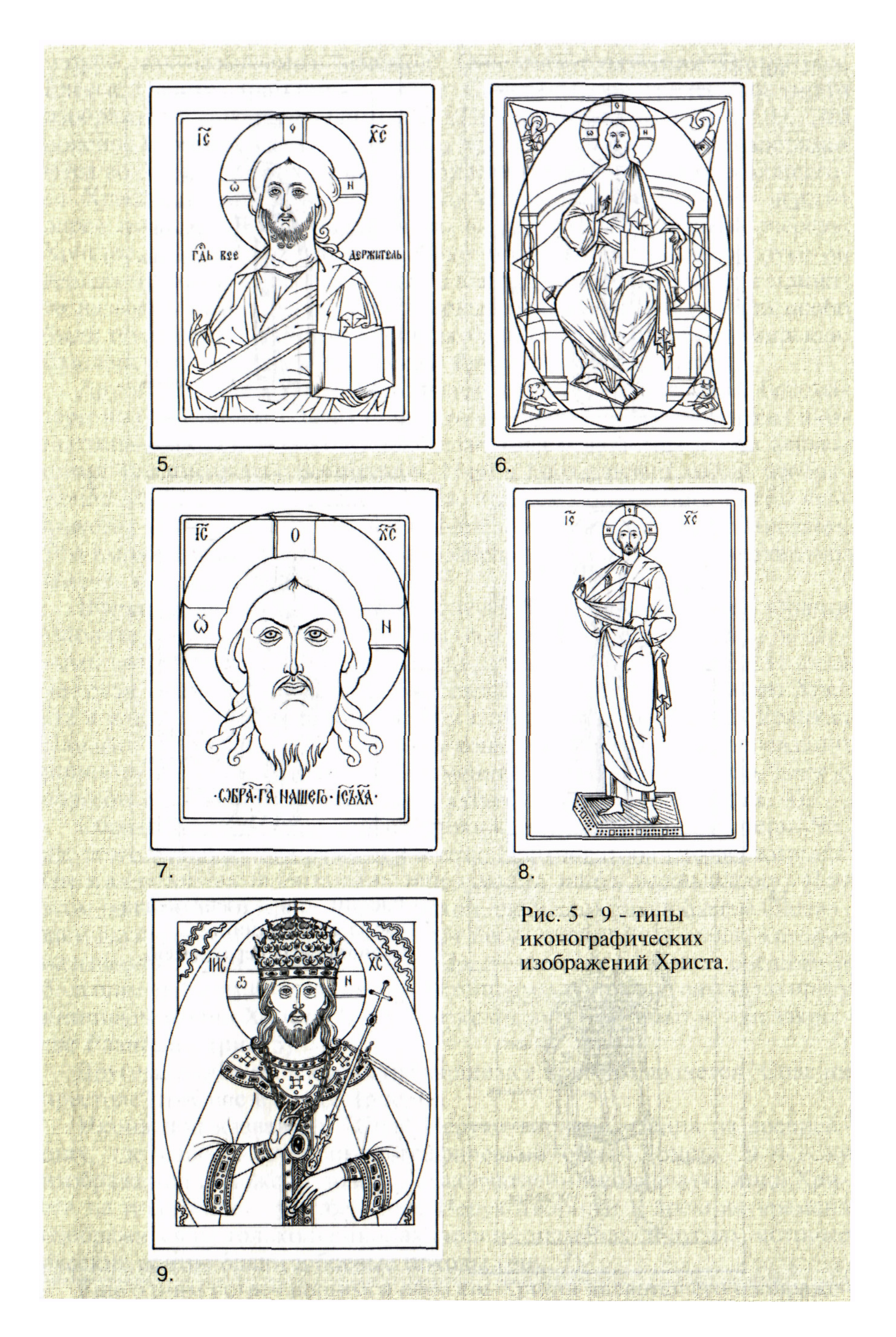


Рис. 5 - 9 - типы иконографических изображений Христа.

Образы Христа более консервативны, чем образы Богоматери. Чаще всего Христос изображается в виде Пантократора (Вседержителя). Он изображается фронтально, или поясно, или в полный рост. При этом пальцы его правой, приподнятой, руки сложены в благословляющем двуперстном жесте. Встречается также сложение пальцев, которое называется "именословное". Оно образуется скрещенными средним и большим пальцами, а также отставленным мизинцем, символизирует инициалы имени Христа. В левой руке он держит открытое или закрытое Евангелие (рис. 5).
Другим, наиболее часто встречающимся образом является "Спас на престоле" и "Спас в силах" (рис. 6).
Икона под названием "Спас Нерукотворный" - одна из древнейших, где изображается иконографический образ Христа. В основу изображения положено поверье о запечатленном отпечатке лица Христа на полотенце - убрусе. Спас Нерукотворный в древние времена изображался не только на иконах, но и на знаменах-хоругвях, которые русские воины брали в боевые походы (рис. 7).
Еще одним встречающимся образом Христа является его изображе ние в полный рост с благословляющим жестом правой руки и Евангелием в левой - Иисус Христос Спаситель (рис. 8). Часто можно видеть изображение Вседержителя в одеждах византийского императора, которое принято называть "Царь царем", означающее, что он Царь всех царей (рис. 9).

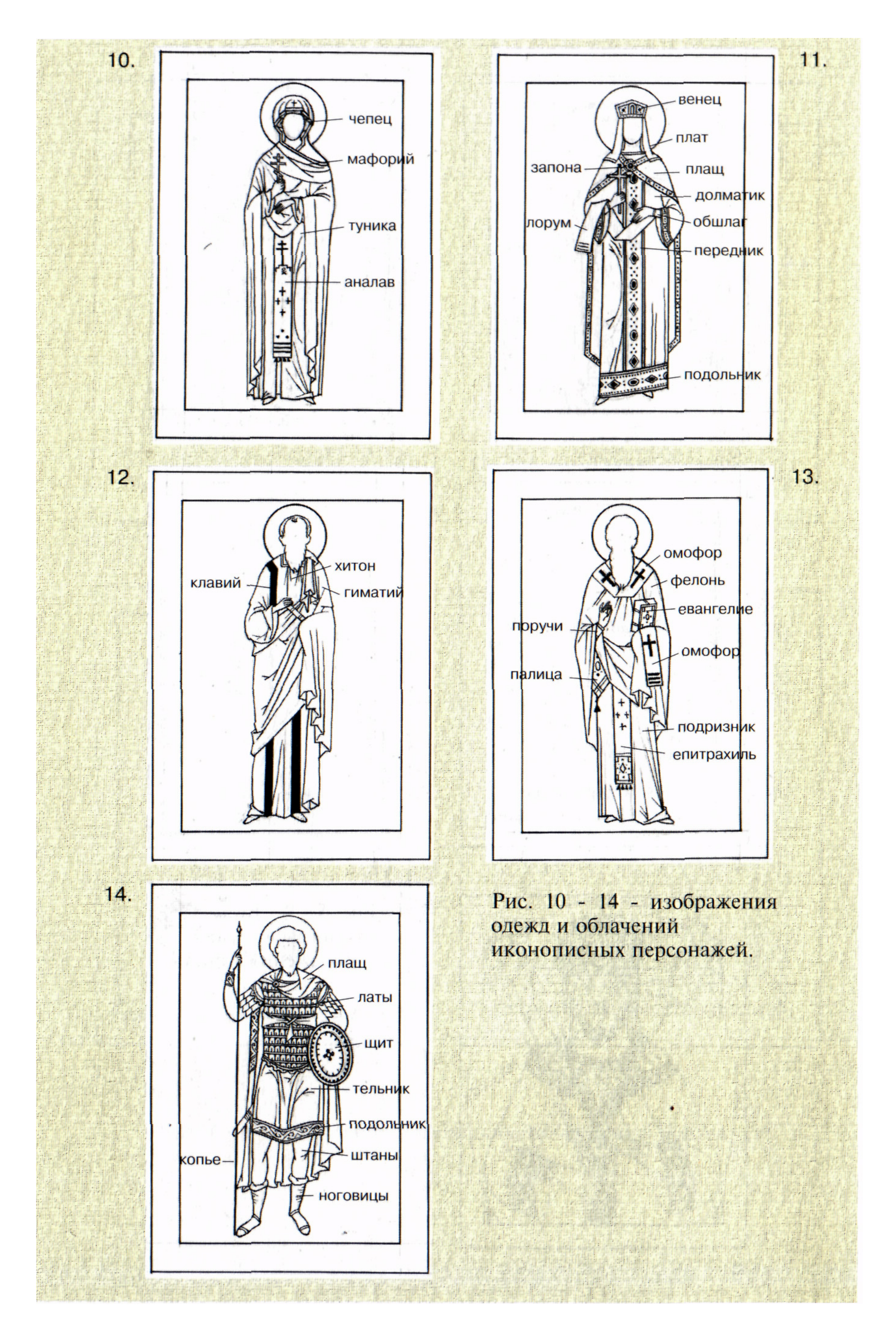


Рис. 10 - 14 - изображения одежд и облачений иконописных персонажей.

Интересны сведения о характере одежд и облачений, в которые одеваются персонажи икон. С точки зрения художественной, одежда иконописных персонажей весьма выразительна. Как правило, она строится на византийских мотивах. Каждый образ имеет одежду, характерную и присущую только ему. Так, одежда Богоматери - это мафорий, туника и чепец. Мафорий - покрывало, окутывает голову, плечи и спускается вниз до пола. Он имеет украшение в виде каймы. Темно-вишневый цвет мафория означает великий и царственный род. Мафорий одевается на тунику - длинное платье с рукавами и орнаментом на обшлагах ("нарукавьях"). Туника окрашивается в темно-синий цвет, что символизирует целомудрие и небесную чистоту. Иногда Богоматерь предстает в одеждах не византийских императриц, а русских цариц XVII века.
На голове Богоматери под мафорием рисуется чепец зеленого или синего цвета, украшенный белыми полосками орнамента (рис. 10).
Женские образы в иконе в большинстве одеты в тунику и плащ, застегнуты застежкой-фибулой. На голове изображается убор-плат.
Поверх туники надевается длинное платье, украшенное снизу подольником и передником, идущим сверху вниз. Эта одежда называется долматиком.
Иногда вместо долматика может быть изображена стола, которая хотя и похожа на долматик, но не имеет передника (рис. 11).
В одеяние Христа входит хитон, длинная рубаха с широкими рукавами. Хитон окрашивается в пурпурный или красно-коричневый цвет. Он украшается двумя параллельными полосами, идущими от плеча до подола. Это клавий, который в старинные времена обозначал принадлежность к патрицианскому сословию. На хитон набрасывается гиматий. Он полностью закрывает правое плечо и частично левое. Цвет гиматия синий (рис. 12).
Народная одежда украшается оплечьем, расшитым драгоценными каменьями.

На иконах более позднего периода можно видеть и гражданскую одежду: боярские шубы, кафтаны и разнообразные одеяния простолюдинов.
Преподобные, то есть монахи, одеты в рясы, мантии, схимы, клобуки и так далее. На головах монашек изображался апостольник (накидка), закрывающий голову и плечи (рис. 13).
Воины пишутся в доспехах, с копьем, мечом, щитом и другим оружием (рис. 14).
При написании царей их головы украшались венцом или короной (рис. 15).

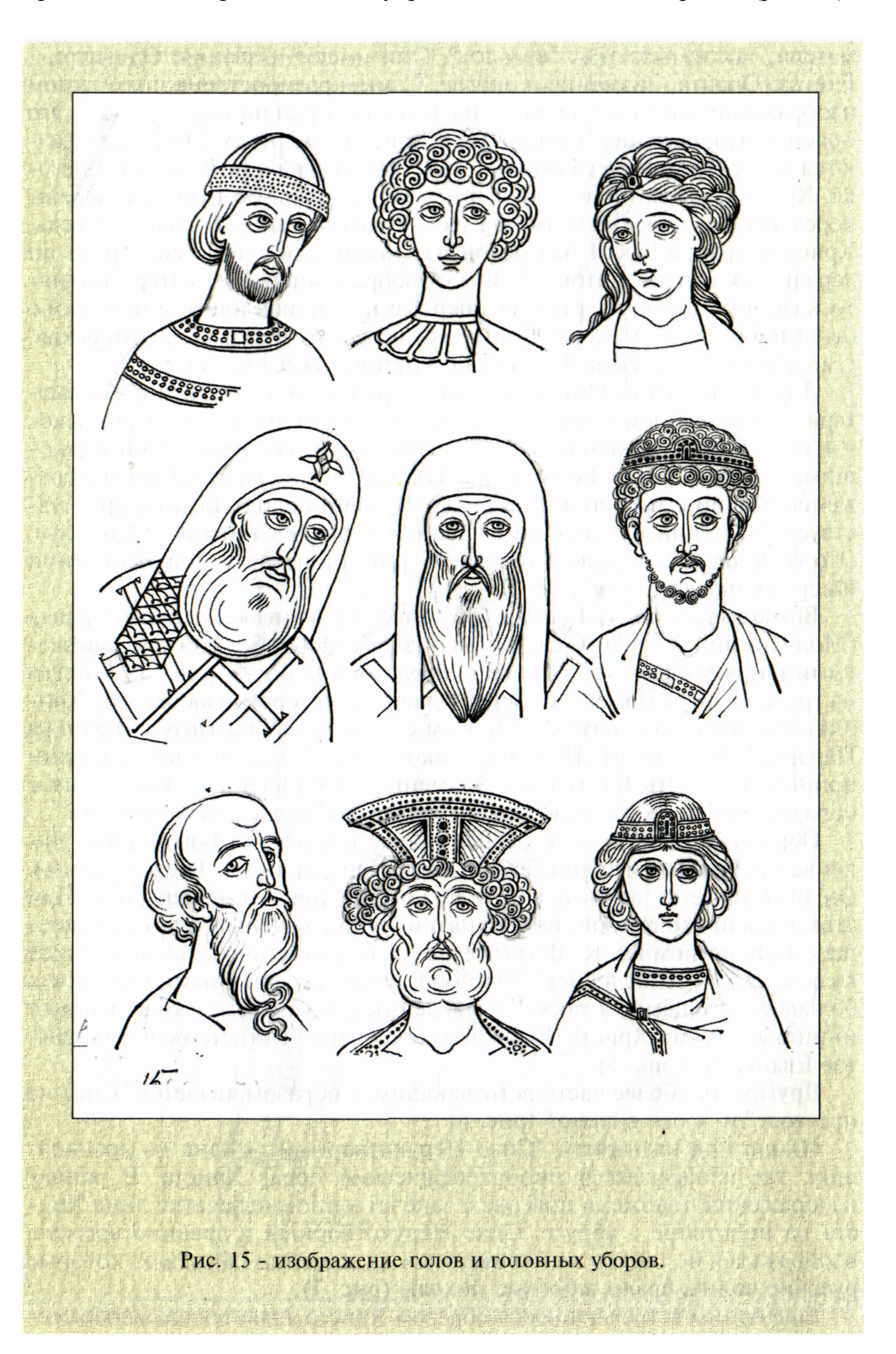


Рис. 15 - изображение голов и головных уборов.

## ПОДГОТОВКА ДОСКИ К НАПИСАНИЮ ИКОНЫ

Основой любой иконы, как правило, служит деревянная доска. В России для этих целей чаще всего употребляли липу, клен, ель, сосну. Выбор вида древесины в различных районах страны диктовался местными условиями. Так, на севере (Псков, Ярославль) пользовались сосновыми досками, в Сибири сосновыми и лиственничными, а московские иконописцы применяли липовые или привозные кипарисовые доски. Конечно, предпочтительнее всего были липовые доски. Липа мягкое, легко поддающееся обработке дерево. Она не имеет ярко выраженной структуры, что уменьшает риск растрескивания подготовленной для обработки доски. Основа икон выполнялась из сухого, выдержанного дерева. Склейка отдельных частей доски производилась столярным клеем. Сучки, попадавшиеся в доске, как правило, вырезались, так как при сушке левкас в этих местах растрескивался. На место вырезанных сучков вклеивались вставки.

В старые времена иконописцы предпочитали покупать для росписи уже готовые доски. На Руси тогда существовала довольно разветвленная сеть мастерских, специализировавшихся на изготовлении таких досок. Мастеров, изготовляющих доски, принято было называть "деревщиками" или "дощаниками".

В старые времена доски изготовлялись с помощью топора и "тесла", поэтому до наших дней дошло название досок "тес". Особо ценились так называемые колотые доски, так как они редко трескались и почти никогда не коробились, особенно если они были расколоты по радиусу, то есть по волокнам.

По истечении времени для обработки древесины стали применяться различные инструменты, которые назывались "стругами". Чтобы доска лучше держала грунт, лицевую ее сторону процарапывали так называемым "цинубелем", то есть зубчатым рубанком. Рубанки на Руси стали применять с конца XVII века. Пила на Руси была известна еще с X века, но до XVII века она применялась только для продольного распила заготовки.

До второй половины XVII века на лицевой части доски выбирали небольшое углубление, которое называлось "ковчегом" или "корытом", а уступ, образуемый ковчегом, носил название "лузги". Глубина ковчега колебалась в зависимости от размера досок от 2 мм и до 5 - 6 мм. Если ковчег вырубали с помощью тесла, то лузгу формировали инструментом под названием "фигерей" (рис. 16).

Уже со второй половины XVII века доски, как правило, изготовлялись без ковчега, с ровной поверхностью, но при этом поля, обрамляющие изображение, стали закрашивать каким-либо цветом. В XVII веке икона потеряла и цветные поля. Их стали вставлять в металлические оклады, а в иконостасах обрамлять рамой в стиле барокко.

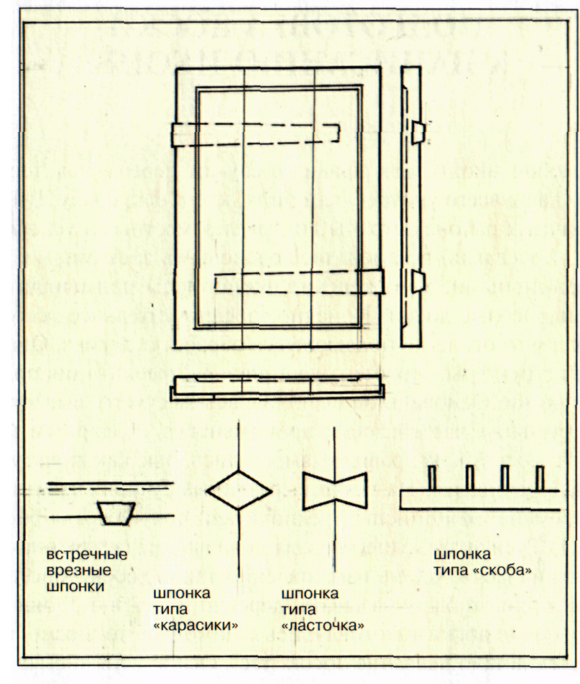



Рис. 16 - устройство деревянного основания иконы.
Лицевая сторона доски и устройство шпонок.

С целью предохранения доски от коробления с тыльной стороны, поперек древесного волокна, делались расширяющиеся в глубь доски прорези, в которые вставляли шпоны - узкие дощечки, выполненные по форме паза из более крепкого дерева, чем доска, например, дуба. Тыльная сторона доски обстругивалась ровно и чисто. Иногда для более долгого сохранения иконы ее торцы и обратная сторона проклеивались, грунтовались и окрашивались. Для этих же целей указанные части икон могли заклеиваться тканью с помощью мучного клея.

Для подготовки доски под грунт ("левкас") мастера пользовались животным клеем, желатиновым или рыбьим. Лучший рыбий клей получали из пузырей хрящевых рыб: белуг, осетров и стерляди. Хороший рыбий клей обладает большой вяжущей силой и эластичностью. Однако многие старце мастера предпочитали пользоваться мездровым клеем, обладающим белизной и крепостью.

На тщательно обработанную и проклеенную доску наклеивалась "паволока", которую иногда называли "серпянкой". Она представляла собой слой ткани. Для этих целей шла ткань из льняного, пенькового волокна, а

также прочный сорт марли. Паволока наклеивалась по всей поверхности доски или небольшими частями, например, вдоль стыка двух склеенных досок или на обнаруженные в доске сучки. На доски, имеющие крупнослойную текстуру (сосна, ель), наклеива-
ли толстую паволоку, способную перекрыть ярко выраженную текстуру дерева. На мелкослойных досках (липа, ольха) паволока употреблялась тонкая или ее не применяли совсем.
Чтобы подготовить ткань к наклеиванию, ее сначала вымачивали в холодной воде, затем кипятили в крутом кипятке. Предварительно пропитанную клеем паволоку накладывали на проклеенную поверхность доски. Затем после тщательной просушки паволоки приступали к нанесению левкаса.

## ГРУНТЫ, ИХ СОСТАВ И СВОЙСТВА

Известно, что еще за 4 тысячи лет до н. э. древние египтяне, стараясь обеспечить умершим фараонам и их приближенным жизнь в загробном мире, бальзамировали тело и помещали его в деревянный саркофаг, обклеенный материей. Саркофаг грунтовали составом наподобие левкаса и писали темперными красками лицо умершего. Очевидно, навык и традиция нанесения левкаса на дерево пришли именно оттуда.
Левкас приготавливали из хорошо просеянного мела в смеси с рыбьим клеем. Хотя и гипс, и алебастр, и белила иногда употреблялись для изготовления левкаса, но мел в этом случае предпочтительнее, так как он дает очень качественный грунт, отличающийся белизной и крепостью.
В зависимости от места изготовления икон грунт мог несколько отличаться друг от друга. Вот рецепт нанесения грунта народного художника РСФСР, одного из основателей искусства палехской миниатюры, а в прошлом профессионального иконописца Н. М. Зиновьева. Для нанесения первого слоя готовили следующий состав. В ведре воды проваривали 1 кг столярного клея и в еще не остывший состав примешивали до густоты шпаклевки хорошо просеянный гипс. Для второго слоя грунта в ведре воды варили 200 г клея, который смешивали с гипсом и одной четвертью мела. Грунт для третьего слоя состоял из 800 г сваренного в ведре воды клея в смешении с равными частями гипса и мела.
А вот как описывает выполнение грунта монахиня Иулиания (в миру М. Н. Соколова) в книге "Труд иконописца". В крепкий раствор клея (1 часть клея на 5 частей воды) всыпался мелко просеянный мел в таком количестве, чтобы в тщательно размешанном виде масса походила на жидкие сливки.
В наше время в реставрационных мастерских применяют грунт, подготовка которого начинается с подогревания рыбьего клея до температуры 60°С и добавления в него небольшими порциями тонко измельченного сухого мела. Состав тщательно перемешивается металлическим шпателем. К полученному составу добавляют небольшое количество полимеризованного льняного масла или масляно-смоляного лака (на 100 мл массы несколько капель).
Для накладывания грунта на доску применяли деревянную или костяную лопатку - "шпатель", а также щетинные кисти. (Старинное название шпателя -"клепик" или "громка". ) Левкас наносился на доску тонким слоем. Каждый слой тщательно просушивался. Иногда мастера наносили до 10 слоев.
Первый слой наносили коротко подрезанной щетинной кистью частыми ударами в вертикальном направлении, стараясь при этом не касаться дважды
обрабатываемой поверхности. Излишки грунта убирались влажным тампоном.
Иногда грунт на доску наносили широкой кистью или наливали его на отдельные участки доски. Разравнивание производилось крепко прижатой к поверхности ладонью. Это делалось для того, чтобы левкас плотно заполнил все отверстия ткани и в них не оставалось воздуха. У иконописцев это называлось побелкой. Тонкие слои грунта наносились несколько раз. Затем в побелку добавляли еще небольшое количество мела, чтобы масса получила консистенцию густой сметаны, которая наносилась на доску поверх побелки шпателем и им же приглаживалась. Слои грунта наносились очень тонко, чем тоньше, тем меньше был риск его растрескивания.
После окончательного высыхания грунт выравнивали различными лезвиями и заглаживали пемзой, распиленной на плоские куски. Полировали поверхность левкаса стеблями полевого хвоща, который содержит большое количество кремния, позволяющего употреблять его в качестве полирующего материала.
Поверхность иконы, производящая на первый взгляд впечатление идеально ровной, на самом деле слегка волниста. Неровная поверхность создавалась мастером сознательно. Это связано с тем, что источник света, отраженный ровной поверхностью, виден только с одного места. Волнистая же поверхность, покрытая красочным слоем, отражает лучи света по-разному, создавая при этом эффект мерцания. Особенно это хорошо видно при скользящем свете.
К концу XVII и в начале XVIII века грунт стали класть прямо на доску. Это было связано с тем, что темперу начали заменять масляными красками и в грунт добавляли масло и олифу. Иногда левкас готовился на яичном желтке с клеем и большим количеством масла. Так получали подготовленную под живопись основу.

## СПОСОБЫ НАНЕСЕНИЯ РИСУНКА НА ЛЕВКАС

Прежде чем приступить к нанесению красочного слоя, на основу необходимо было перевести рисунок. Это весьма ответственный момент работы. В старых иконописных мастерских нанесение рисунка поручалось наиболее опытным мастерам - "знаменщикам", которые "знаменили" рисунок, то есть переносили его на левкас.
Способы нанесения рисунка на левкас весьма разнообразны. Раньше знаменщики могли делать на грунте сначала легкий набросок углем, затем детально прорисовать его черной краской. Многие старые иконописцы,

держа перед глазами оригинал, могли наносить рисунок на доску сразу кистью. Это давало им возможность творчески перерабатывать принятый в иконописи канон.
Ученики или менее опытные мастера пользовались так называемыми "прорисями" или "переводами".
Прорись - это схематический линейный контур, несущий в себе общий строй изображения, а также относительно разработанные детали: лики, складки, одежды, палаты, пейзажи и так далее.
Для того чтобы перевести рисунок с прориси, ее обратную сторону натирали углем или графитом и передавливали с помощью затупленной иглы. При
этом, естественно, оставались на грунте графитовые или угольные линии. Их усиливали кистью тоном охры или черной краски. Иногда линии, оставшиеся после перевода, процарапывали острой иглой. Такие линии принято называть "графьей". Прием процарапывания иглой хорош тем, что углубления остаются заметными даже после нанесения красочного слоя. Это помогает мастеру использовать их как вспомогательные линии при окончательном прорисовывании голов, рук, одежды и прочих элементов композиции.
Иногда рисунок с прориси на левкас переносился методом припороха. Для этого по основным образующим линиям рисунка на бумаге острой иглой прокалывали ряд близлежащих точек - отверстий. Затем марлевым тампоном, в который насыпан тонко измельченный древесный уголь, проводили (или слегка ударяли) по проколотым отверстиям рисунка, лежащего на грунте, осуществляя тем самым перенос рисунка на поверхность левкаса. Затем следовала прорисовка линий краской или карандашом. Лишний уголь смахивался гусиным пером.
Чтобы приготовить необходимую краску, надо взять сухой пигмент жженой кости или сажи и тщательно перетереть его на чесночном соке или меде в деревянной ложке. Затем желтком куриного яйца, смешанным с квасом, протереть красочную поверхность иконы. После высыхания желтка приготовленной краской прорисовать линии рисунка, соблюдая при этом все толщины линий оригинала. Когда рисунок просохнет, на него накладывают лист чистой бумаги. Чтобы рисунок четко пропечатался на бумаге, его "придувают", то есть согревают дыханием. Это придает ему способность давать "отлипь". При этом рисунок должен четко отпечататься на бумаге. В сущности, это и есть прорись (перевод), но в обратном виде. Раньше этот способ так и назывался "переводом на отлипь". Не забывать, что после снятия прориси икону нужно протереть 2-3 раза влажной ватой или губкой. Для того чтобы получить с обратного рисунка прямой, его переводят на кальку.
Снять рисунок с иконы на кальку можно и сразу, но для этого необходимо увеличить прозрачность кальки. Это делают путем протирания ее с двух сторон маслом или олифой с последующей тщательной просушкой. На промасляной кальке карандаш ложится хорошо, а краска может "побегать". Чтобы этого не происходило, поверхность кальки необходимо протереть срезанной долькой чеснока или слегка протереть стирательной резинкой.
Переносить рисунок на доску с кальки можно или "на отлипь", или при помощи копировальной бумаги, передавливая его твердым карандашом. Чтобы перенести рисунок "на отлипь", надо обратную сторону кальки прорисовать краской, разведенной на чесночном соке или на меде. В первом случае пропись на кальке или на бумаге аккуратно накладывается на доску, придувается под кальку и осторожно прижимается к ее поверхности. Во втором случае переведенный через копирку рисунок прорисовывается сначала карандашом, затем краской или тушью. Надо иметь в виду, что загрязнения и черноту убирают с помощью сухой пемзы пальцем, так как стирательная резинка размазывает линии и портит левкас.
Прорисовывать рисунок на левкасе удобнее не краской, а тушью. Если какой-либо ошибочно положенный красочный слой потребуется удалить, то рисунок тушью сохранится, а рисунок краской нет.

## НАНЕСЕНИЕ КРАСОЧНОГО СЛОЯ

Таким образом мы получили на поверхности доски линейный рисунок. Настало время присупать к нанесению красочного слоя.
В качестве красящего вещества в иконописи издревле была избрана темпера, то есть краска, приготовленная на желтковой эмульсии. Живопись темперой была широко распространена еще в Византии. Краски, приготовленные на яйце, обладают большой прочностью. Создается впечатление, что они вообще не поддаются разрушению естественными факторами. Особенно прочными оказались краски, изготовленные из природных (натуральных) пигментов. Они не портятся, не выгорают, а с годами лишь крепнут.
По своим свойствам темпера подходит для иконописи как нельзя лучше. Оставаясь легкой и прозрачной, она позволяет создавать тона необычайной силы.
Итак, после перевода на левкас рисунка начиналось нанесение красочного слоя, так называемый "роскрышь". Последовательность писания иконы была выработана еще в древности, и вот уже несколько веков она остается неизменной. Начинали роскрышь с основных тонов, занимающих на иконе большие площади.
При внимательном рассмотрении иконы можно заметить, что краски на поверхность наложены в одних местах густо и равномерно, в других - прозрачно и неравномерно. Для получения звучных, как будто светящихся изнутри тонов мастера применяли метод "налива" жидкой краски на левкас, который на жаргонном языке иконописцев называют "плавью". Этот метод и дает неравномерность красочного слоя и придает ему живое, трепетное звучание. Покрывать участки левкаса лучше за один раз, так как покрытие одного и того же участка в несколько слоев снижает звучность красочного слоя. Наносить краску плавью следует осторожно, легкими движениями, последовательно, участок за участком, не размывая по возможности грунт. Однако, как бы искусно ни был наложен основной тон, после высыхания на нем могут обнаружиться какие-то шереховатости, которые можно выровнять полусухой кистью.

После раскрытия краской всей поверхности иконы мастер приступал к раскрытию головы, рук, ног и других частей обнаженного тела. Для этого он составлял локальный красочный тон, называемый иконописцами "санкирем". Тон санкиря - это тень лица. Состав его может значительно разниться. Так, палехские иконописцы санкирь составляли из охры темной, сажи и в зависимости от колера иконы небольшого количества киновари или изумрудной зелени. Иконописцы Троице-Сергиевой лавры в наши дни составляют санкирь из охры светлой, охры красной (или сиены жженой) и изумрудной зелени.



Рис. 17. Нанесение пробелов краской.

Причем санкирь составлялся или "в красноту", или "в зелень". Если обший колорит иконы холодный, то санкирь составлялся "в красноту", и наоборот, при теплом колорите санкирь делался зеленоватым.
Иногда я составляю санкирь всего из двух красок: кадмия оранжевого и окиси хрома. При этом его можно составить как "в красноту", так и "в зелень".
После выполнения роскрыши мастер приступает к обработке красочных пятен графическими средствами, то есть линией. Прорисовка контуров изображений темными красками называется росписью, а прорисовка черт лица, головы и частей обнаженного тела принято называть описью.
Рисунок иконы должен быть графически четким. Линия уверенная, твердая, четко очерчивающая детали иконы - архитектуру, пейзаж, черты ликов, пряди волос, складки одежды, контуры человеческих фигур. Красота линии зависит от различной насыщенности и ритмической напряженности. Она должна быть не однообразной, а литься свободно, сочно и живописно.
Цвет росписи и описи могут быть такими же, что и цвет роскрыши, но только более темными по тону. Но могут быть выполнены и совсем другим цветом. Например, по зеленому санкирю опись выполняют жженой сиеной, умброй или жженой умброй.
После того как мастер заканчивает роспись и опись, он приступает к нанесению "пробелов". Пробела - это высветления на одеждах, ликах, горках, палатах и других элеметах изображения, придающие им условно-декоративный объем. Они выполняются краской или золотом. Нанесение пробелов не простое дело. Пробела, положенные неграмотно, уродуют фигуру, они могут не украсить элементы композиции, а обезобразить их.
Пробела краской наносятся в 2 - 3 слоя, причем каждый последующий сокращается по площади. Первый тон лишь немного светлее тона роскрыши. Второй тон выполняется более светлым и меньшим по площади. Третий тон -это светлые черточки, отмечающие наиболее выпуклые места. Их принято называть "оживками" (рис. 17).
После нанесения пробелов производятся притенения наиболее углубленных мест одежды, лиц, палат и так далее, так называемый "приплеск". Он выполняется очень жидкой краской, что позволяет получать весьма тонкий красочный слой. Чаще всего приплеск выполняется иным цветом, чем цвет роскрыши. Например, свет желтый - тень зеленая; свет красный - тень коричневая и так далее.
На обнаженных частях тела также делается приплеск, причем если, например, рука лежит на одежде холодного оттенка, то приплеск делается теплым -сиеной или красной охрой, а на одежде теплого оттенка притеняется зеленой краской.

## НАПИСАНИЕ ГОЛОВ И ЛИКОВ

Особо следует остановиться на писании голов. Ведь от того, как написана голова святого, во многом зависит не только эстетическая, но и духовная сторона иконы.

Раньше, до революции, не каждый мастер-иконописец мог написать икону полностью, от начала и до конца. Часто в иконописных артелях было разделение труда: одни мастера писали все, кроме лица ("лика"), и назывались "доличниками", а другие писали только лики и назывались "личинками". Третьи занимались золочением икон ("позолотчики").

Как было сказано ранее, основной цвет головы - санкирь - прокладывается в процессе роскрыши, по нему с помощью высветлений проводится условная лепка головы. Эти высветления принято называть "плавями".

Подробное описание процесса выполнения иконописной головы оставил нам мастер палехской лаковой миниатюры Н. М. Зиновьев. Он представил этот процесс в следующей последовательности. После описи на самых выпуклых местах головы - на лбу, скулах, на носу, на волосах - белилами выполнялись небольшие линии - "движки", определяющие места будущих плавей.

Для нанесения первой плави мастер на основе охры светлой, белил и киновари составлял желтоватый (телесный) цвет.

Он был значительно светлее санкиря, и им проплавлялись самые выпуклые места лба, носа, щек, губ, подбородка, шеи и других частей головы. Первая плавь называлась "охрением" или "вохрением" (в старые времена охра называлась вохрой).

Вторая плавь - "румянцы" - составлялась из киновари, которая очень жидко разводилась водой. Румянцы наплавлялись на надбровных дугах, щеках, губах, на кончике носа, слезничках, на мочках ушей. Румянцы наносились с таким расчетом, чтобы они были видны после проведения последующих плавей.



Третья плавь проводилась жидко разведенной жженой умброй. Этим составом приплавлялись зрачки глаз, брови, усы, борода и волосы.
Четвертая плавь называлась "подбивкой". Мастер соединял санкирь и первую плавь - охрение, образуя при этом общий полутон головы. Подбивка составлялась из охры и киновари. Белила в этом случае не добавлялись, так как они дают белесость, которую трудно соединить с санкирем.
Пятая плавь называлась "сплавка". Она выполнялась тоном несколько темнее первой плави (охрения), но светлее подбивки. Сплавкой объединялись все предыдущие плави в общий тон. Она состояла из светлой охры, белил, киновари и кармина, если тон лица имел светло-розовый оттенок. Для загорелого лица сплавка делалась из охры, киновари и небольшого количества белил с кармином. Изнуренное лицо изображалось сплавкой из охры, кармина, белил с небольшим добавлением ультрамарина. Она должна быть так положена, чтобы все предыдущие плави просвечивали сквозь нее.
Этим же тоном делаются блики на самых выпуклых, самых светлых частях прядей темных волос.
Шестая плавь составлялась несколько светлее сплавки и накладывалась на самых выпуклых местах лица, а также на глазах.
После проведения всех указанных плавок голова могла иметь дробный вид. Чтобы ликвидировать этот недостаток, мастер составлял красочный тон из охры темной с незначительной примесью сажи и киновари, и этим тоном проплавлялась вся голова. Проплавлять старые мастера могли и тоном санкиря. Эту плавь выполняли особенно осторожно, чтобы не размыть ниже лежащие слои красок.
После проведения указанных плавок мастер жженой охрой восстанавливал опись всех черт лица, пряди волос и бороды.
Для выявления условного объема притеняли брови и глазные впадины. Обычно это производили жженой сиеной, обладающей легкостью и прозрачностью.
Черной краской на глазах писался зрачок. Интересно, что зрачок старые мастера писали не круглым, а овальным, в некоторых случаях даже почти треугольной формы, который касался верхнего века одним из своих углов. Для усиления выразительности по белку глаз делали отметки белилами с охрой. Губы слегка приплескивали жидким кармином, киноварью или красной охрой. Выполнение линий бровей, волос и глаз с целью выразительности производили живо и с нажимом. Сначала их намечали тонко и осторожно, но с последующим усилением. В середине линии делали нажим, а в начале и в конце линии утоньшались. Брови изображались двумя-тремя параллельными линиями с утолщением в центре. Они начинались от переносья, от так называемой "носовой птички" (рис. 18).
В течение веков в иконописном искусстве выработался определенный перечень образов святых, пророков, служителей церкви, которые многие годы сохраняют один и тот же облик (рис. 19).
Лексикон иконописцев традиционно хранит названия встречающихся в иконах бород по цвету: черные, русые и седые. По форме: широкие, круглые, "с косичками", кудреватые, длинные, свешивающиеся с ушей, раздвоенные. Это - характерные формы бород Спаса, Златоуста, Предтечи, Николая, Сергия и других. Причем каждый вид выполнялся в определенном стиле. Так, бороды Спаса и Предтечи расписывались сажей, высветлялись на выпуклых прядях волос и притенялись коричневой жидкой краской.

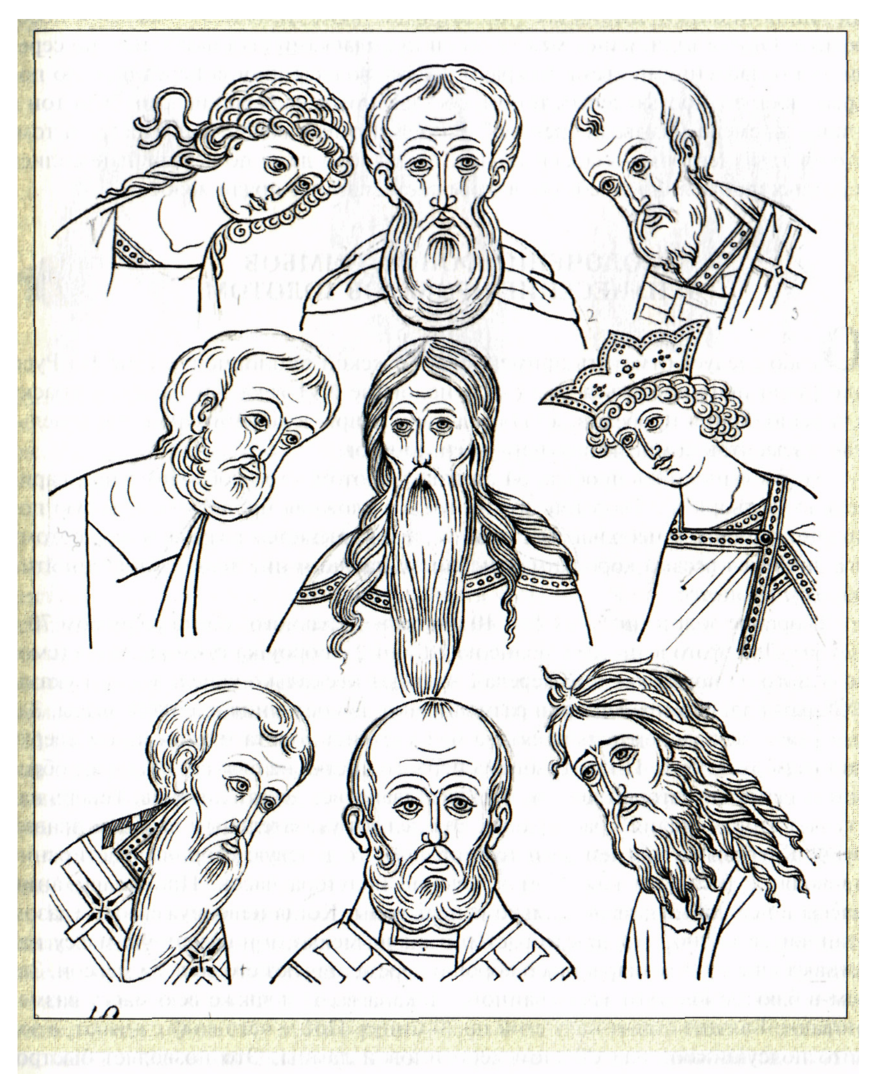


Рис. 19. Характерное написание образов святых: ангела, Сергия Радонежского, Иоанна Златоуста, апостола Петра, Мельхиседека, Соломона, Василия Великого, Николая Мерликийского, Иоанна Предтечи.

Русые волосы перед описью приплескивались коричневой краской. Для притенения мастера применяли сиену жженую, умбру, иногда с добавлением зеленого цвета. Высветления на прядях выполнялись парными штрихами, которые вписывались между темными линиями описи. Линии светлых штрихов также писались с нажимом посередине. Они объединялись между собой приплавками светлым тоном по середине и ослаблениями света по краям. Седые волосы иногда перед описью покрывались полностью серым тоном, составленным из белил и сажи. Этот тон в старые времена называли "ревтью". Разделка седых волос заключается в том, что светлые черточки-волоски по два, по три или даже по четыре наносились в разных направлениях, создавая этим растрепанные пряди волос.

## ЗОЛОЧЕНИЕ ФОНОВ, НИМБОВ И НАНЕСЕНИЕ ПРОБЕЛОВ ЗОЛОТОМ

Особо следует отметить применение в русской иконописи золота. На Руси оно стало использоваться во второй половине XVI века, вначале как краска для выполнения пробелов, а впоследствии и при золочении фонов и отдельных элементов композиций, например, нимбов.

Чтобы выполнить пробела на одеждах золотом, его необходимо предварительно "встворить". Творение золота весьма сложная процедура, которую подробно описать в небольшой статье не представляется возможным, поэтому ограничимся весьма коротким описанием, дающим читателю общие понятия об этом процессе.

Твореное золото получают из 10 листков сусального золота размером 70 х 120 мм. Для этого в чистое блюдце насыпают 2 г порошка гуммиарабика (смола одного из пород южного дерева), вливают несколько капель воды и указательным пальцем правой руки размешивают до состояния клейкой массы. Затем этим же пальцем переносят на блюдце лист золота и движением сверху вниз разбивают его. После разбития первого листка на блюдце таким же образом переносят и второй листок. Так разбивают все десять листков. Теперь наступает вторая стадия - растирание. Это делают указательным пальцем правой руки. Круговыми движениями то в правую, то в левую сторону. Растирание проводят с большим нажимом в течение полутора часов. При подсыхании массы в нее добавляют несколько капель воды. Когда невооруженным глазом становится видно, что золото растерто очень мелко, в полученную массу насыпают еще 2 г гуммиарабика и хорошо перемешивают его со всей массой. Затем в блюдце вливают треть чайного стакана воды и также всю массу размешивают. Блюдце ставят на отстой на 20 минут. После чего воду сливают, а золото подсушивают над стеклом керосиновой лампы. Это позволяет быстро, пока не наберется пыль, удалить воду и высушить золото. Таким образом золото становится пригодным к дальнейшей работе.

В окончательном виде золото представляет собой матовый серовато-желтоватого оттенка порошок, сцементированный в единое целое. Чтобы твореное золото после росписи блестело, его полируют волчьим или коровьим зубом. Для этого же применяют агатовый камень, который также называют зубом.

В XVII веке роспись одежд твореным золотом почти полностью заменила высветления краской. Одежда теплых тонов стала расписываться желтым оттенком золота, а одежды холодных тонов - зеленым.





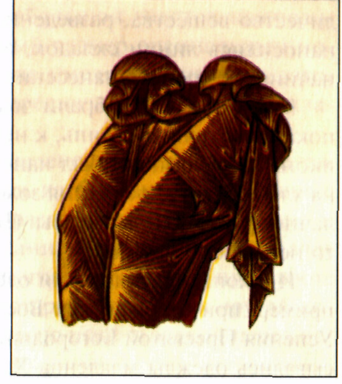


Рис. 20. Пробела в щетинку. Рис. 21. Пробела в перо. Рис. 22. Пробела инокопью.

Для росписи золотом бралась самая тонкая, как правило, колонковая кисть.

Писали твореным золотом, размывая его кистью, предварительно окунув в чистую воду. После работы с золотом кисть мыть не рекомендуется, а хранить ее надо в висячем положении. При вторичном использовании осторожно, чтобы не сломать кончик, ее размачивают водой. Золото на краску не ложится, поэтому красочный слой предварительно изолировали, покрывая его копаловым лаком. (В настоящее время для этих целей применяют масляный лак ПФ 283. ) Копаловым лаком икона покрывалась дважды. После каждого покрытия она тщательно просушивалась. Перед нанесением золота отлакированная, глянцевая поверхность иконы матировалась с помощью порошка пемзы. Излишки пемзы смахивали гусиным пером.

Существовали три вида пробелов золотом: "в щетинку", "в перо" и "инокопью" (рис. 20 - 22).

При выполнении пробелов в щетинку сначала наносились так называемые "силки", то есть расширенная часть пробелов, которые как бы показывают самые выпуклые места фигуры. Затем от силок приводились штрихи, внешне сходные со щетиной. Они плавно переходили в изогнутые линии, тем самым подчеркивая объем тела.

Интересным являлся прием нанесения пробелов инокопью. Он выполнялся следующим образом. После красочного слоя и пропитки олифой икону оставляли на две-три недели для просушки и затем приступали к нанесению "асиста", то есть клеящего вещества. На жаргонном языке современных иконописцев, да и в специальной литературе асистом часто называют прием декорирования, хотя асист, как мы видим, всего лишь связующее вещество. Места, где должен быть нанесен асист, запудривали тонко измельченным мелом (зубным порошком). Затем с кальки очень легко и тонко переводили рисунок пробелов. На меловой поверхности рисунок отпечатывался очень четко. Затем сохраняемые в баночке сусло или чесночный сок растворяли пальцем или кистью. Раствор в небольшом количестве пере-
носили на блюдце. Тонкой кистью, смоченной водой, бралось небольшое количество вещества, разведенного до нужной консистенции, и этим составом наносились линии складок, лучи пробелов. Затем, после высыхания асиста, начинался процесс нанесения золота.

Мякишем хлеба брали золотой листочек, асист размягчали дыханием и, пока он сохранял отлипь, к нему прикладывали это золото. Оно оставалось на иконе лишь там, где был нанесен асистный след. Излишки золота оставались на хлебе. Для закрепления золото покрывалось тонким слоем спиртового шеллачного лака или политуры. (Без покрытия лаком при нанесении олифы золото непременно сойдет. )
Инокопью расписывали одежду Христа, когда он изображался во славе. Например, при изображении Воскресения, Вознесения, Преображения, на иконах Успения Пресвятой Богородицы, где он изображался во славе. Инокопью расписывались одежды младенца Христа, что указывало на его божественное происхождение. Ею украшались крылья ангелов, престолы, седалища, царские одежды.
Третьим видом пробелов являются так называемые пробела "в перо".
Этот прием пришел в иконопись в конце XVII и начале XVIII веков. Но наиболее полное развитие он получил в конце XIX века. Церковный интерьер стал к этому времени украшаться барочными иконостасами с большим количеством золота. Естественно, чтобы иконы удерживались в таком богатом интерьере, необходимо было обильно насытить их золотом.
Пробела в перо выполнялись следующим образом. В начале мастер на самых выпуклых местах густым твореным золотом наносил основные удары -"силки". Затем тонкой кистью мелкими штрихами он стушевывал переход от силков к фону, потом уже жидким золотом, тонкими линиями сводил пробел на нет. При этом очень тщательно следил за сохранением расстояний между штрихами и между отдельными "перьями" пробелов. Мастера также внимательно следили за интенсивностью окраски отдельных частей пробелов, за местами пересечений и за тем, как они входят друг в друга, создавая тем самым условный объем формы тела и складок.
Золочение фонов и выполнение нимбов на левкасно-меловом грунте производили на полимент. Полимент - это краска, которая составлялась из сиены жженой, охры и мумии. Краски разводились водой, перетирались на каменной плите курантом, а затем высушивались. Вот эта засушенная смесь и называлась полиментом.
Перед употреблением он разводился на томленом яичном белке, который готовился следующим образом. Вначале белок отделялся от желтка и выливался в бутылочку. Ее ставили в теплое темное место. Томление производили до тех пор, пока белок не становился очень жидким. При этом прекращалась его тягучесть, а клейкость сохранялась.
Золото, нанесенное на левкасно-меловой грунт с помощью полимента, хорошо закреплялось и поддавалось полированию.
Старые мастера-позолотчики имели для этих целей специальную шкатулку, в которой хранили золото. На верхней крышке набивалась из замши небольшая подушечка. Именно на эту подушечку выкладывалось золото перед его перенесением на полимент.
Для золочения больших площадей, например фонов, использовались целые листы. Если же требовалось вызолотить небольшой участок композиции, то от золотого листочка отрезали требуемый размер специальным ножом. Для удобства работы лезвие ножа на конце имело закругление, заточенное с двух сторон. Кроме разрезания, нож предназначался для перекладывания золота.
С подушечки золото на поверхность иконы переносилось с помощью так называемого "лампемзеля" или "лапки", которая изготовлялась из кончика хвоста белки. При изготовлении лапки волосы раздвигались веерообразно и вклеивались между двумя небольшими картонками. В результате получался небольшой веерочек с картонной державкой. Иногда для удобства при работе лампемзель одевался на черенок. В этом случае старые мастера на другой конец черенка одевали кисточку, которой смачивали полимент водкой перед перенесением на него золота (рис. 23).
Мастера имели среди всевозможных приспособлений и так называемую "масленку", то есть кожаную пластинку размером 20 x 12 см, пропитанную коровьим маслом. Перед тем как взять золото на лапку ею несколько раз проводили по поверхности масленки. При этом на кончиках волосков появлялся небольшой жирный налет, который способствовал прилипанию золота.
Пересененное на загрунтованную поверхность иконы золото хорошо приставало к поверхности полимента, смоченного водкой.
Далее следовала просушка золотого покрытия и его полировка агатовым камнем (зубом).
Второй способ золочения производился на "гульфабру", которая составлялась из лака мордана с примесью небольшого количества оранжевого крона, растертого на льняном масле.
В более поздние времена листовое золото стали употреблять в качестве украшения так называемой "цирью" или "цировкой" (от немецкого слова zieren -украшать).
В этом случае перед нанесением красочного слоя или вся доска, или те элементы композиции, на которых должен быть выполнен золотой узор, покрывались листками золота. После просушки золото покрывалось слоем лака. В свою очередь, для того, чтобы краска не "побегала", глянцевая поверхность лака протиралась срезанной долькой чеснока или лука. На подготовленную таким образом золотую поверхность плавью наносился тонкий слой красок, и в местах, где должен быть изображен узор, краска процарапывалась до золота проскребкой (палочка из твердой породы дерева, остро заточенной с одной стороны). Старые иконописцы называли этот прием "письмо в проскребку".

## ПРИГОТОВЛЕНИЕ ОЛИФЫ И КРАСОК

После нанесения на икону красочного слоя ее покрывали олифой. Но для этого олифу нужно сначала приготовить. Делалось это так. Чистое льняное масло хорошо проваривалось на костре, а затем не менее полугода томилось на горячей печи в тщательно закупоренных сосудах. За время томления варе-
ное масло отстаивалось и превращалось в прозрачную жидкость, которую сливали в чистую посуду. Перед покрытием ее разогревали до 60°С.
На красочный слой олифа наливалась ложкой. Затем икону укладывали на горизонтальную плоскость (стол, полку). Это делалось для того, чтобы олифа пропитала краску. Через некоторое время олифу начинали разгонять ребром ладони, одновременно втирая во внутрь краски. Разгонять таким образом олифу приходилось несколько раз, пока пленка окончательно не затвердевала. Этому должны были способствовать повышенная температура помещения (+ 30°С) и сухость воздуха.
При разравнивании олифа издавала звук вроде свиста. Поэтому старые мастера говорили, что икону нужно "пофикать".
Олифа, засыхая, образовывала чистую и зеркальную поверхность.
Для того чтобы выполнить иконную живопись, необходимо иметь определенный набор припасов и инструментов.
Большое значение в успехе работы над иконой играли пигменты, из которых изготовляли необходимые краски.
Кстати, надо различать: пигменты - это сухие, порошкообразные вещества; краска - пигмент, растертый на связующем материале, а колер - смесь различных красок, дающих определенный тон и цвет. В старые времена широко употреблялись такие ныне забытые пигменты, как аурипигмент (желтый цвет), реальгар (красный цвет), глауконит (зеленый цвет), аузурит (голубой цвет) и так далее.
В наши дни в иконописи рекомендуется применять следующие пигменты:

1. Белила свинцовые или цинковые
2. Крон желтый или палевый
3. Охра светлая
4. Охра темная
5. Кадмий оранжевый
6. Киноварь ртутная
7. Кармин или краплак
8. Сиена жженая
9. Умбра жженая
10. Зелень темная, травяная
11. Зелень изумрудная
12. Кобальт синий, светлый
13. Ультрамарин
14. Сажа газовая или кость жженая.

В данном случае приведен перечень самых необходимых красителей, но, по возможности, желательно в дополнение к ним иметь и другие пигменты, такие, как, например, сиену натуральную, умбру натуральную, индиго, шафран и другие.
Имея даже минимальный набор пигментов, можно приступить к приготовлению красок. Этот процесс старые мастера называли "творением красок". Для того чтобы встворить краски, необходимо из желтка куриного яйца приготовить связующее вещество...
Для этого яйцо разбивают с тупого конца и проделывают аккуратное (без зазубрин) отверстие. Осторожно, покручивая скорлупу, выливают белок в ведро, а оставшийся желток вываливают на левую ладонь и начинают перекатывать его с ладони на ладонь. При этом желток полностью очищается от белка. Ладони вытирают чистой тряпкой. Затем прорвав пленку на желтке, его содержимое выливают в чистый стакан. Желток разбавляют уксусом. Уксуса наливают одну скорлупу, если желток зимний (бледно-желтого цвета), и полторы скорлупки, если желток летний (ярко-оранжевого цвета).

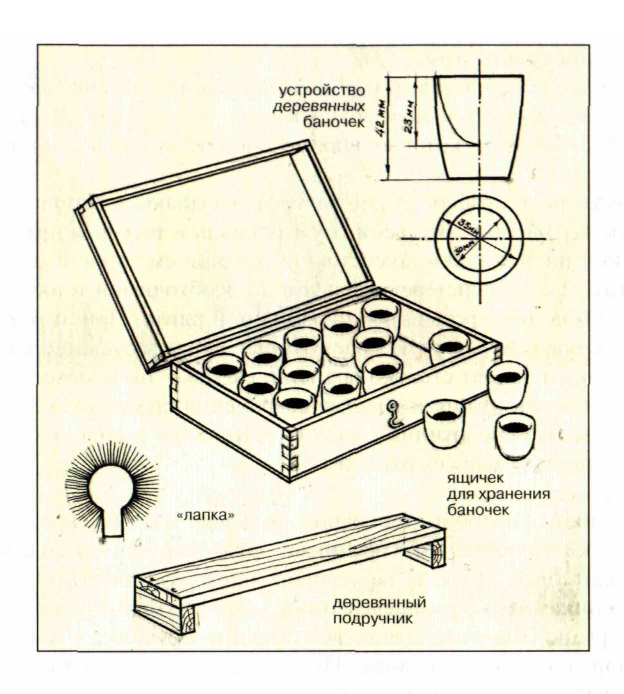



Рис. 23. Приспособления, применяемые в иконописных работах

Приготовленная таким образом жидкость является растворителем сухих пигментов, и ее принято назвать "эмульсией". Как говорят старые иконописцы, яичный желток служит в данном случае связующим веществом, а уксус, с одной стороны, позволяет сохранять эмульсию в рабочем состоянии (яйцо является хорошей средой для размножения микробов, и поэтому оно быстро портится - протухает), с другой - он способствует быстрому превращению пигмента в тонкодисперсную массу. В старые времена в качестве компонента эмульсии вместо уксуса с успехом использовали хлебный квас, который обладает такими же свойствами, что и уксус, но краски, приготовленные на квасе, ложатся мягче и красочный слой при этом получается звучнее.

Творение красок в прежние времена производили в деревянных ложках с отрезанными черенками. В настоящее время для этого применяют специальные баночки, выточенные токарным способом из деревянных заготовок, имеющих неярко выраженную структуру (из липы, березы, яблони, груши). Чтобы баночки служили долгие годы, их необходимо пропитать горячей олифой
и тщательно просушить (рис. 23).

Хранить баночки с красками удобно в деревянном ящичке с крышкой. Баночки устанавливаются в нем по пять штук в три ряда. В таком ящичке помещается 15 баночек, которых вполне хватает, чтобы вести качественную живопись.

Чтобы встворить краски, сухой пигмент насыпают в баночки, добавляют необходимое количество эмульсии и указательным пальцем правой руки все перемешивают и перетирают до состояния жидкой сметаны. К сожалению, не все пигменты удается перетереть пальцем до необходимой тонкости. Некоторые из них можно растереть впрок на каменной плите. При этом пигмент перетирается на воде. Перетертую краску помещают в засушенном виде в стеклянную баночку и хранят столько времени, сколько это необходимо.

Для удобства при работе и с целью сохранения красочного слоя применяют так называемый "подручник", то есть устройство в виде досочки на подставках по концам (в виде скамеечки).

Писание икон способно доставлять большое эстетическое наслаждение. Когда из-под кисти постепенно возникает образ того или иного святого, к мастеру приходит тихая радость. Безусловно, испытать такое захочется многим юным художникам. Но без определенных знаний, умений и навыков сделать это весьма трудно. Конечно, лучше всего пройти обучение у мастеров, имеющих большой опыт иконописания. Но не всегда это удается сделать. В этом случае мы предлагаем юному художнику, опираясь на сведения, приведенные в данной статье, на материал других литературных источников, начать копировать иконы самостоятельно.

Позвольте сделать еще несколько практических советов.

Начинающему иконописцу не следует брать цвета произвольно или с цветных репродукций. Лучше всего для копии иметь подлинную икону. Конечно, стоит постараться найти образец хорошего качества, которому при копировании нужно следовать неукоснительно. Тогда перед вами откроется красота работы старых мастеров. Их глубинное понимание гармонии линии и цвета.

Мы не советуем начинающему иконописцу в начале своего творческого пути применять при копировании золото. Не имея на то соответствующего опыта, ему не удастся качественно положить листочки на левкас. Не удастся также хорошо встворить его для нанесения пробелов. Лучше это дело отложить на более поздний срок. Надо попытаться перенять умение пользоваться золотом у какого-либо старого мастера, имеющего в этом деле опыт. Ведь использование золота весьма дорогое удовольствие, и опыты, проводимые с ним, не всегда может позволить финансовое положение художника.

А в остальном... надо смело приступать к освоению техники яичной темперы, и чем раньше это будет сделано, тем лучше. "Дорогу осилит идущий", успеха тебе, юный иконописец!

Библиотечка "Юного художника".
Выпуск первый, второе полугодие 2000 года.
Редактор Н. Платонова Художник В. Дунько Художественно-технический редактор Н. Шубина Корректор В. Авдеева

ЗАО"Редакция журнала "Юный художник". 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.

Сдано в набор 04. 07. 2000.
Подписано в печать 03. 08. 2000.
Формат 60х90 1/16.
Бумага мелованная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 2.
Усл. кр. -отт. 2, 75.
Уч. -изд. л. 2, 3.
Тираж 5000 экз.

Печать:Компания "Папиллонс".



ОБЛОЖКИ:

1. Богоматерь Федоровская в чудесах.
Темпера. 1745.
Костромская школа иконописи. Музей-заповедник XVI-XVII вв. «Коломенское».

3. Пророки Даниил, Давид и Соломон. Дерево. Яичная темпера. Последняя четверть XV века. Третьяковская галерея.